

JULIAN KUJUMDZHIEV (Sofia/Bulgarien)

Zur Rezeption der Wiener Schule in Bulgarien

Wegen der spezifischen historischen Umstände des Landes nimmt die bulgarische Musik das abendländische Modell erst in den letzten dreißig Jahren des 19. Jahrhunderts auf. Zu dieser Zeit entsteht in Bulgarien auch die Kategorie ‚Komponist‘, die in der einzigen bis dahin existierenden Kunstmusik unbekannt war: der mittelalterlichen ostorthodoxen Kirchenmusik – einer Kultur, die durch die Vorstellung von der Musik als einer Kunst mit abendländischer Tonalität, Gattungssystematik und Art der Veranstaltung verdrängt wurde. Im Rahmen von nur einigen Jahrzehnten vollziehen sich in der bulgarischen Musik Prozesse, die einen riesigen Sprung verwirklichen, bei dem der bulgarische Komponist seine eigene Identität sucht, indem er sich selbst mit einem abstrakten Modell der abendländischen Musik mißt.

Auf diese Weise schafft zum Beispiel im Jahre 1912 der Student in Zagreb, Nikola Atanassov (1886–1969), die erste bulgarische Symphonie im Stil der Klassik und der frühen Romantik, und nur einige Jahre später, zwischen 1918 und 1921, erscheinen im Schaffen der Komponisten Pantscho Wladigerov ([Pančo Vladigerov], 1899–1978) in Berlin und Dimitar Nenov (1901–1953) in Dresden die ersten Züge der Moderne wie z. B. Bitonalität und Quarten-Akkorde. Obwohl viele bulgarische Komponisten in großen europäischen Städten wie Berlin, Wien, Dresden oder Leipzig lernen, arbeiten und sich spezialisieren, geraten sie nicht unter den Einfluß von Arnold Schönberg. Die Ursache dafür ist wahrscheinlich, daß das Ideal, das diese Komponisten damals errichten, das Schaffen eines bulgarischen Stils ist, in dem das Überdenken der Folklore einen Weg zur Moderne ermöglicht. Deshalb lassen sich in diesen Prozessen Analogien zu ähnlichen Prozessen in der Musik von Béla Bartók, George Enescu oder Karol Szymanowski finden.

Das bedeutet aber nicht, daß die Wiener Schule in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Bulgarien unbekannt ist. Schon seit den 1920er Jahren werden in verschiedenen Musikzeitschriften, Zeitungen und Enzyklopädien Aufsätze veröffentlicht, in denen die Autoren bestrebt sind, ein objektives Urteil über die Ideen von Schönberg zu geben; z. B. bezeichnet in einer Kritik über die Salzburger Festspiele zeitgenössischer Musik 1924 der Musikwissenschaftler Ivan Kamburov (1883–1955), der das Leipziger Kon-

servatorium bei Max Reger und Arnold Schering absolvierte, die Atonalität als „logische Folge, wie Gesetzmäßigkeit der Evolution des harmonischen Denkens“.¹ Er schreibt weiters, daß die Werke von Schönberg „Früchte eines echten Talents und unmittelbarer Schaffensbegeisterung“² sind. Derselbe Autor publiziert in seinem *Illustrierten Musikwörterbuch* (1933) Aufsätze über die Tonalität sowie über Schönberg, Alban Berg und Anton Webern, in denen er ein positives Urteil zu ihrem Schaffen fällt.³

Ein anderes Beispiel: In einem Artikel schreibt der Komponist und Theoretiker Asen Karastojanov (1893–1976), der Musiktheorie an der Berliner Musikakademie und am Leipziger Konservatorium studierte, unter anderem, daß man „in der Polyphonie von Schönberg einen Einfluß von Johann Sebastian Bach sieht“.⁴

Die Einschätzung der Wiener Schule wird auch durch die vielen Übersetzungen – vor allem aus dem Deutschen – geprägt, in denen die Urteile über Schönberg und seine Folgen keine einheitliche Meinung vertreten. So wird z. B. im Artikel des deutschen Musikwissenschaftlers Johannes Naumann, „Atonalität und atonale Musik“, der 1930 speziell für die bulgarische Zeitung *Muzikalen život* (Musikleben) geschrieben wurde, die Entstehung der Atonalität theoretisch begründet, und Schönberg wird als ihr ‚Pionier‘ bezeichnet.⁵ In einem anderen Artikel von Frank Wolfahrt erscheint Schönberg als ‚Kunstgröße‘, als „Schöpfer, der sich mit (aller-)größter Intensität bis jetzt in das Tonmaterial der Musik vertieft hat“,⁶ angesprochen.

Die Kenntnis der theoretischen und künstlerischen Prinzipien der Wiener Schule ist aber leider nicht mit einer akustischen Vorstellung von dieser Musik verbunden – in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde diese

¹ Ivan Kamburov, „Internacionalni kamernomuzikalni praznici v Zalzburg“ [Internationale Kammermusikfeste in Salzburg], in: *Muzikalen vestnik* [Musikalische Zeitung] 1924, Nr. 18–19, S. 3–5; Nr. 20, S. 4–5; hier: Nr. 18–19, S. 4.

² Ebd., S. 5.

³ Ivan Kamburov, *Iljustriran muzikalen rečnik* [Illustriertes Musikwörterbuch], Sofija 1933, S. 61 (Berg), S. 123 (Webern), S. 774 f. (Schönberg).

⁴ Asen Karastojanov, „Kontrapunktat na starite majstori i modernata muzika“ [Der Kontrapunkt der alten Meister und die moderne Musik], in: *Rodna pesen* [Heimatliches Lied] 1933, Mai/Juni, S. 249–253, hier S. 252.

⁵ Johannes Naumann, „Atonalnost i atonalna muzika“ [Atonalität und atonale Musik], in: *Muzikalen život* [Musikleben] 1930, Nr. 8, S. 3.

⁶ Frank Wolfahrt, „Arnold Ščšnbergovoto položenie v dnešnata muzika“ [Die Stellung von Arnold Schönberg in der gegenwärtigen Musik], in: *Muzikalen pregled* [Musiküber-sicht] 1923, Nr. 1–2, S. 3–5, hier S. 3.

Musik noch immer nicht in Bulgarien aufgeführt, und auch im Schaffen der moderner denkenden Komponisten erscheinen keine atonalen oder zwölf-tönigen Werke. Offensichtliche Ursachen sind meistens die traditionellen Orientierungen des Publikums.

Über einen Einfluß der Wiener Schule auf die bulgarische Musik darf man erst ab dem Ende der 1940er Jahre des vorigen Jahrhunderts sprechen. Dieser Einfluß ist aber indirekt: Im Unterschied zu ihren Zeitgenossen sowohl in Westeuropa als auch in einigen osteuropäischen Ländern hatten die bulgarischen Komponisten damals z. B. keine Möglichkeit, an den Darmstädter Kursen teilzunehmen oder persönliche Kontakte mit Nachfolgern von Schönberg aufzunehmen. Das dauerte bis zur Mitte der 1960er Jahre an. In den Jahren 1946/47 studierte der Komponist und Dirigent Konstantin Iliev (1924–1988) Komposition in Prag, und gleichzeitig mit den traditionellen Übungen bei Jaroslav Řídký besuchte er die Vorlesungen von Alois Hába. Hába machte ihn detailliert mit dem System von Schönberg bekannt, gleichzeitig mit seinem eigenen System und dem von Paul Hindemith. Iliev vertraute uns an, daß Hába seine eigenen Ansichten nicht durchsetzte: „Jeder Student hatte das Recht, seinen eigenen Weg gemäß seinen eigenen Interessen zu gehen.“⁷ In diesem Sinne wurde Iliev nicht ein Nachfolger der Vierteltonmusik, sondern des Zwölftonsystems von Schönberg.

Als Iliev nach Bulgarien zurückkehrte, teilte er seinem besten und engsten Freund Lazar Nikolov (1922–2005) das in Prag Erlernete mit, und die beiden jungen Komponisten entschieden sich, einen neuen Weg in ihrem Schaffen einzuschlagen; einen Weg, der ganz verschieden von dem Weg ihrer Lehrer in Bulgarien ist, die sich alle schon im Musikleben behaupteten: Pančo Vladigerov, Dimităr Nenov, Vasil Stoyanov, Ljubomir Pipkov. Der Stil, den sie anstrebten, ist „eine Musik, ganz frei von Folklore-Elementen, atonale Musik, die auf einen absoluten Kontrapunkt zielt.“⁸ So entstanden die ersten bulgarischen Kompositionen ohne bestimmte Tonart – das Konzert für Streichorchester (1949) von Lazar Nikolov und das Concerto grosso für Streichorchester, Klavier und Schlagzeug (1950) von Konstantin Iliev. Das Aufgeben der Foklore, die Opposition ihr gegenüber, unterscheidet Iliev und Nikolov von ihren Zeitgenossen in dem osteuropäischen Block – z. B. von György Ligeti in Ungarn oder Witold Lutosławski und Kazimierz

⁷Konstantin Iliev, *Slovo i delo* [Wort und Werk], Sofija 1997, S. 39 f.

⁸Konstantin Iliev / Lazar Nikolov, *Pisma* [Briefe], hrsg. von Julian Kujumdzhiev, Plovdiv 2005, S. 116.

Serocki in Polen, für die der Weg zur Moderne durch die Tradition des Folklorismus eines Bartók bzw. Szymanowski geht.

Die Zeit, in der dieser Stilwandel beginnt, fällt mit der Veröffentlichung des Beschlusses der kommunistischen Partei in der ehemaligen Sowjetunion von 1948 zusammen. In diesem Beschluß werden Komponisten wie Dmitrij Šostakovič und Sergej Prokofjev – neben Igor Strawinsky, Paul Hindemith, Arthur Honegger oder Benjamin Britten – zum Objekt der Anklage. Selbstverständlich waren in den Forderungen dieser Normativ-Ästhetik die Komponisten der Wiener Schule am wenigsten integriert.⁹ Und deshalb fanden die ersten Versuche von Iliev und Nikolov, die Tonalität zu verlassen und die Zwölftonmusik aufzunehmen, eine starke Mißbilligung.

Der erhaltenen Korrespondenz der beiden Vertreter der bulgarischen Zwölfton-Avantgarde jener Jahre, die vor kurzem veröffentlicht wurde, sind viele Tatsachen zu entnehmen, die ganz klar Ilievs und Nikolovs frühe Kontakte mit der Musik der Wiener Schule zeigen. Wegen der damaligen Unmöglichkeit, die Werke von Schönberg, Berg und Webern in Bulgarien aufzuführen, war der Rundfunk lange Zeit die einzige Möglichkeit, ihre Musik zu hören. Im September 1949 teilte Iliev begeistert mit, daß er bei einer Sendung aus München das Violin- und das Klavierkonzert sowie das Vierte Streichquartett von Schönberg gehört hatte.¹⁰ Und 1952 schreibt Nikolov, daß er zum ersten Mal Musik der Wiener Schule hört – die *Lyrische Suite* von Berg, die er als „echte, 100 % Kunst“ bezeichnet. Eine Kunst, die ihm ein „echt seltenes Vergnügen bringt“. Ähnlich ist das Urteil von Nikolov über die *Ode an Napoleon* von Schönberg, über die er sagt: „Diese Musik hat eine unglaubliche Wirkung!“¹¹

Der Zutritt zu Partituren aber war außerordentlich schwer. Mit großen Bemühungen und dank persönlicher Kontakte erhalten Iliev und Nikolov Anfang der 1950er Jahre einige Partituren: der 1. Kammersymphonie und der Variationen für Orchester, op. 31, von Schönberg, sowie der Symphonie, op. 21, und der 2. Kantate, op. 31, von Webern.¹²

⁹ Julian S. Kujumdzhiiev, „Musik im Dienste der Ideologie“, in: *Entartete Musik*. Kolloquium des Dresdner Zentrums der zeitgenössischen Musik, Dresden 1990, S. 93–94. Siehe auch Hans Vogt, *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart: Reclam 1972, S. 58–59; Jean-Noël Von der Weid, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Memmingen: Insel 2001, S. 225.

¹⁰ Iliev / Nikolov (wie Anm. 8), S. 28.

¹¹ Ebd., S. 157.

¹² Ebd., S. 53.

Die Anfang der 1950er Jahre erschienenen Zwölftonkompositionen zeigen aber ein freies Behandeln der Zwölftonregeln. Im Jahre 1951 entsteht die 2. Symphonie für Blas- und Schlaginstrumente von Konstantin Iliev – die erste bulgarische Komposition, die in Zwölftontechnik komponiert ist.¹³ Konstantin Iliev sagt, daß sie „mit der klassischen Zwölftontechnik“ geschrieben sei, doch gibt es in der Symphonie keine Reihen im genauen Sinne des Wortes, sondern Zwölftonstrukturen, die zur Quelle der Themen und der Motive werden. Eigentlich lehnt sich Iliev an das klassische Modell der Gattung mit Struktur (dreiteilig) und Arbeit mit dem thematischen Material (Exposition – Durchführung – Reprise) an, die er mit dem Zwölftondenken verbindet. Auf diese Weise gibt es in allen Zwölftonstrukturen, die bedingt als Reihen bestimmt werden können, gemeinsame Intervallformeln, aber in verschiedener Form: z. B. Halbton und Ganzton in Rückrichtung (als Krebs) oder reine Quarte und kleine Sekunde als Krebs.

Eine ähnliche freie Zwölftontechnik benutzt Iliev auch in seinen nächsten Werken: den Variationen für Orchester (1953), der 3. Symphonie (1954) und der 4. Symphonie (1957)¹⁴ sowie im 2. Streichquartett (1952) und 3. Streichquartett (1955). Seit Ende der 1950er Jahre aber beginnt er diese Technik strenger anzuwenden. So legt er der Komposition eine bestimmte Zwölftonreihe zu Grunde, die nacheinander in verschiedenen Transformationen durchgeführt wird: z. B. in den nach Weberns Muster miniaturhaften Drei Stücken für Violine und Klavier (1957), in der teilweise pointillistischen 5. Symphonie (1959) und in den strikt organisierten *Bewegungen* für Klavier (1964).

¹³Übrigens hat Iliev als Dirigent in Jahre 1967 (15. November) zum ersten Mal ein ganzes Programm mit Werken der Wiener Schule (bulgarische Erstaufführungen) realisiert (Webern: Sechs Stücke für Orchester, op. 6, Berg: Violinkonzert und Schönberg, Variationen für Orchester; Sofijoter Philharmonie, Solist Georgi Badev).

¹⁴Julian S. Kujumdžiev, „Simfoničното tvorčestvo na Konstantin Iliev“ [Das symphonische Werk von Konstantin Iliev], in: *Muzikalni horizonti* [Musikhorizonte] 1986, Nr. 5, S. 63–67, hier S. 64.

Molto lento (♩ = 60)

pp molto legato non espress.

G: d¹-c-es²-ges-E-a-g²-As-b-des²-h¹-F (T. 1-7)

U: D-e¹-cis-B₁-c¹-g²-a-gis¹-Fis-es-f¹-H (T. 8-14, unten).

Abbildung 1: Konstantin Iliev, „Bewegungen“ für Klavier, Nr. 2, T. 1-14.

Diese Zwölftonperiode schließt Ende der 1960er Jahre ab, als Iliev mit seinen *Fragmenten* für Orchester (1968) den Beginn einer Neofolklore-Tendenz in der bulgarischen Musik einleitet, indem er Folklore-Elemente mit aleatorischer Technik und mit Sonor-Effekten verbindet.

Im Unterschied zu Iliev ist das Prinzip der Unwiederholbarkeit bei Nikolov nicht unbedingt an eine Zwölftonreihe gebunden. In der Ästhetik von Nikolov ist die Klarheit der musikalischen Idee mit der eisernen Logik der Konstruktion verbunden. „Für mich“, sagt er, „brachte das Zwölftondenken eine Klarheit mit sich [...]. Wenn du eine Zwölftontechnik zur Hand hast – sie ist eindimensional, die Klangfarbe ist ein und dieselbe, aber zugleich

hat sie den Vorteil, daß in ihr nichts Überflüssiges existieren kann.“¹⁵ Lazar Nikolovs Meinung nach „gibt es im Zwölftonsystem von Schönberg eine unbestrittene Logik“, aber zugleich führt diese kontinuierliche Reihung der 12 Töne zur Eintönigkeit“, es ist wie „die Lösung der Aufgaben im strengen Kontrapunkt.“ Da er mit der Ausdrucksästhetik verbunden geblieben ist, empfindet Nikolov das Zwölftondenken als eine Möglichkeit, ‚dynamische, fließende‘ Musik zu schaffen, bei der der frei entwickelte Gedanke nicht von der Reihe beschränkt wird. Lazar Nikolov meint, daß Webern mit seinem vollkommenen Gefühl für formale Proportionen auf dem „Höhepunkt unserer Zeit“¹⁶ ist. Nikolov aber interpretiert Weberns Prinzip – „Varianten ein und derselben Melodie zu schaffen“ – auf eine ganz neue Weise: als asymmetrischen, immer neu erscheinenden Gedankenverlauf, der auf Grund einer verbindenden Logik entsteht.¹⁷

So bildet Nikolov eine eigene Methode des Komponierens auf der Basis des Zwölftonprinzips der Unwiederholbarkeit in der Horizontalen und in der Vertikalen, aber ohne eine Reihe als Ausgangsmaterial. Es handelt sich um Zwölftonfelder, in denen jeder Ton ein eigenständiges Element und seine Wiederholung in einer benachbarten Oktave nur dann zulässig ist, wenn es sich um einen Teil eines anderen Feldes handelt. Die Felder enthalten Mikrokerne, die eine chromatische Komplementarität bilden. Auf diese Art sind die 1. Klaviersonate (1950), die 2. Klaviersonate (1951), die 1. Sonate für zwei Klaviere (1952) und das Violinkonzert (1952) komponiert. Die endgültige Festlegung seiner Zwölftontechnik erkennt man klar in seinem 2. Klavierkonzert (1955), in dem das Erreichen der maximalen Intensität und Mehrdimensionalität der chromatischen Zwölftonfelder ästhetisch aus dem Bestreben zur Distanz zu bestimmten Regeln begründet ist. Zu diesem Konzert sagt Ulrich Dibelius, daß „seine sichere Konstruktion aufgrund der freien Zwölftontechnik – bewegt in seiner gespannten Musikalität – einen starken Eindruck macht.“¹⁸

¹⁵ Angelina Petrova, *Kompozitorăt Lazar Nikolov* [Der Komponist Lazar Nikolov], Sofija 2003, S. 60.

¹⁶ Ebd., S. 227.

¹⁷ Ebd., S. 61 f.

¹⁸ Ulrich Dibelius, *Moderne Musik I* (1945–1965), München / Zürich: Piper-Schott 1988, S. 299.

The image shows a musical score for measures 20-21 of the first movement of Lazar Nikolov's 2nd Piano Concerto. The score is written for piano (I and II) and orchestra. The piano part (I and II) is written in a complex, chromatic style with many triplets and sixteenth notes. The orchestra part is written in a similar style, with many chromatic lines and complex rhythms. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

Klavier es³ ges² d² a¹ gis¹ fis¹ e¹ g c / F E D

Orchester e² a d¹ b¹ g¹ h¹ / fis¹ dis¹

c²

gis¹

cis¹

Abbildung 2: Lazar Nikolov, 2. Klavierkonzert, 1. Satz, T. 20–21.

Mitte der 1950er Jahre beginnt eine neue Schaffensperiode von Lazar Nikolov – die Periode des sogenannten „strengen Komponierens“. In der 3. Klaviersonate (1956) und in der 2. Symphonie (1962) ist die Methode gleichsam der seriellen Musik nahe, weil die chromatischen Zwölftonfelder mit den rhythmischen Kernen kombiniert werden (der Autor nennt sie rhythmische „Motive“). Das Prinzip der Unwiederholbarkeit der Töne wird in einen Algorithmus verwandelt, der alle Mikrokerne in nacheinanderfolgende Felder füllt, in denen es jeweils zwei oder drei Zwölftonstrukturen gibt. Diese Zwölftonstrukturen überkreuzen sich, und deren Koordination wird durch rhythmische Kerne erreicht. „Das, was wichtig ist“, sagt Nikolov,

ist, daß alles auf den 12 Tönen beruht, egal, in welche Situation der Ton selbst gestellt wird. Ein und derselbe Ton kann verschiedene Rollen spielen – die verschiedene Oktavlage in einer Struktur

bestimmt ihn als verschieden. Die Färbung selbst kann verschieden sein. Wichtig ist der Ton als Individualität in der entsprechenden Struktur.¹⁹

Die Veränderbarkeit und die ununterbrochene Entwicklung in den Zwölftonfeldern bei Lazar Nikolov erinnert an die Arbeit mit einer Vielzahl verschiedener Reihen, d. h., daß sie den Eindruck einer Einheit der Vielzahl verschiedener Formen erweckt. Der Sinn seiner Zwölftontechnik ist aber nicht, an etwas Vorhergegebenem (wie z. B. im strengen Zwölftonsystem oder im Serialismus) gebunden zu sein, sondern von der spontanen, intuitiven Entdeckung der Musikkonstruktion auszugehen.

Das Erscheinen der Zwölftontechnik im Schaffen von Konstantin Iliev und Lazar Nikolov forderte eine negative Reaktion nicht nur der offiziellen Kreise heraus, die auf dem Gebiet der Musik politische (Partei-)Zensur ausüben, sondern auch der Lehrer von Nikolov und Iliev, die Positionen des Folklorismus einnehmen. Nach vielen negativen Urteilen in Vorträgen und Rezensionen über ihre Werke prangerte der Lehrer der beiden Komponisten, Pančo Vladigerov, 1956 öffentlich Iliev und Nikolov in einem Artikel an.²⁰ Das Erscheinen des Artikels ist nicht zufällig: Offensichtlich benötigten die unkompetenten Parteiideologen die Unterstützung eines hoch geehrten, allgemein anerkannten Komponisten, damit man die weitere Verbreitung dieser ihrer Meinung nach ‚schädlichen‘ Zwölftontechnik verhindert. Als Antwort auf den Artikel veröffentlicht Iliev im Namen von ihnen beiden einen „Offenen Brief“ an Vladigerov, der würdig und fest die neuen ästhetischen Positionen verteidigt, indem er die Zwölftontechnik als „einen Schritt, der sich in der Geschichte der Musik bewährt hat“, bezeichnet.²¹

Trotz dieses starken Druckes von Seiten der offiziellen Kreise wird die Zwölftontechnik auch von anderen Komponisten aufgenommen. Ein Beispiel dafür ist Vasil Kazandžiev (1934), Kompositions-Schüler von Vladigerov, aber in seinen Ideen eigentlich von K. Iliev und L. Nikolov geprägt. Er bekennt sich als „strenger Anhänger der Dodekaphonie bis 1960“ und unterstreicht zugleich, daß aus „der Technik der Unwiederholbarkeit der Töne“ eine „große Vielfalt entsteht.“ Der Vorteil dieser Technik sei es, daß

¹⁹ Angelina Petrova (wie Anm. 15), S. 61.

²⁰ Pančo Vladigerov, „Opasni projavi“ [Gefährliche Erscheinungen], in: *Bălgarska muzika* [Bulgarische Musik] 1956, Nr. 3, S. 3–4.

²¹ Konstantin Iliev, „Otvoreno pismo do professor Vladigerov“ [Offener Brief an Professor Vladigerov], in: *Bălgarska muzika* [Bulgarische Musik] 1956, Nr. 4, S. 12–14.

diese strengen Anforderungen die musikalischen Gedanken in eine Ordnung bringen. Zugleich aber, sagt Kazandžiev, daß bei der Zwölftontechnik „die Komposition bis zum Grad des Austrocknens gereinigt wird, und wenn man übertreibt, kann man bis zu einem reinen Akademismus gehen.“²²

Eigentlich ist die Technik, die Kazandžiev benutzt, ähnlich der in den frühen Werken von Iliev und Nikolov. Das bedeutet, daß es nicht um die Benutzung von Reihen geht, sondern um das Festhalten an dem Prinzip der Unwiederholbarkeit in der Horizontalen und in der Vertikalen, d. h. um die Technik der Zwölftonfelder.

Das Thema des zweiten Satzes aus der Sonate für Violine Solo (1957) stellt eine Zwölftonreihe dar.



Abbildung 3: Vasil Kazandžiev, Sonate für Violine Solo, 2. Satz, Thema.

Am konsequentesten führt Kazandžiev diese Technik in der Klaviersonate von 1959 durch. Obwohl er sie als „strengste Dodekaphonie“ bezeichnet, ist die Sonate nicht an die ‚klassischen‘ Formen dieser Technik der Wiener Schule gebunden, sondern geht der strengen Prägung von ‚Zwölftonflecken‘ nach, die den ganzen Umfang des Instrumentes einnehmen, aber nicht von den Regeln der Zwölftontechnik geprägt sind. Die einzige Regel, die Kazandžiev laut seiner Aussage beachtet, ist, „die schon benutzten Töne zu meiden.“ Diesbezüglich gibt der Komponist an: „Nachdem ich die 12 Töne aufgereiht habe, fange ich die nächste Episode oder das nächste Modell zu bilden an. Ich bin bestrebt, den schon benutzten Tönen nicht näher zu kommen. Ich mache das intuitiv und habe keine bestimmte Regel.“²³

²²Milena S. Božikova, *Vasil Kazandžiev*, Sofija 1999, S. 82 f.

²³Ebd., S. 213.

des²-b²-c²-dis²-h¹-e¹-as³-ges-F₁-g-d-a;
 b²-h¹-f¹-c¹-e-A-D-fis-cis¹-dis¹-gis²-g³;
 h-cis-c²-a-e-f²-d²-fis¹-g³-h²-f²-as¹

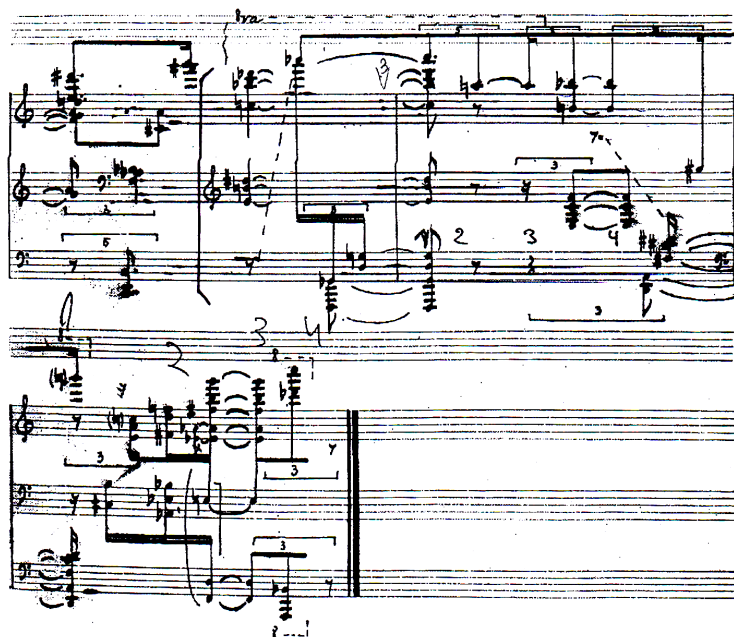


Abbildung 4: Vasil Kazandžiev, Klaviersonate, 2. Satz

Eine ähnliche Technik benutzt Kazandžiev auch in den Variationen für Streichorchester (1950), in der Kleinen Suite für Oboe, Klarinette und Fagott (1955) und ein wenig freier im Konzert für Klavier, Saxophon und Orchester (1958). In diesen Werken teilt der Komponist Zwölftonfelder in einzelne Segmente auf, jedes aus zwei oder drei Tönen. Seit der Mitte der 1960er Jahre werden die Zwölftonfelder zu Elementen einer neuen Technik, in der Kazandžiev diese Zwölftonfelder mit der Aleatorik und der Sonoristik verbindet, das Zwölftonprinzip also wie einen Farbenkomplex, wie eine sonoristische Linie oder wie eine Zwölftonvertikale behandelt.

Wenn man von dem Einfluß der Wiener Schule auf die bulgarische Musik spricht, muß man auch den Namen von Georgi Tutev (1924–1994) erwähnen. Er ist vielleicht der einzige bulgarische Komponist, der mehr als 20 Jahre kontinuierlich die Zwölftontechnik anwendet. Die Werke, die die wichtigsten Etappen dieser Entwicklung zeigen, sind: *Metamorphosen* für Streichorchester (1966), 2. Symphonie (1974) und *Sehnsucht nach der verlorenen Harmonie* – Musik für Streich-, Tasten- und Schlaginstrumente (1983). Das letztgenannte Werk ist ein spezieller Höhepunkt seines Schaffens. Er setzt hier zwei Ebenen gegeneinander, deren eine die unruhige Motorik darstellt, die den Puls unserer Zeit ausdrückt. Diese Musik ist mit dodekaphonen Mitteln realisiert. Die andere Ebene schließt zwei Melodien ein: die idyllische Schäfermelodie der Hirtenflöte, die uns zur dörflichen Lebensweise zurückführt, und den Choral von Johann Sebastian Bach, „O, Ewigkeit, du Donnerwort“, ein Symbol der Vollkommenheit und der Schönheit. Natürlich entsteht hier eine gewisse Analogie zu Alban Bergs Violinkonzert, obwohl die beiden Werke ihrer Grundidee nach sehr verschieden sind. Tutev sucht das Prinzip des Harmonischen auch in Hinsicht auf die gesamte Struktur. Die *Sehnsucht* beginnt und endet mit der Schäfermelodie. Bachs Choral, der in der Mitte erklingt, teilt das Werk in zwei gleiche Hälften, indem die zweite eine Umkehrung der Musik der ersten Hälfte darstellt.

Konsequent verwendet auch Ivan Spasov (1934–1996) in seiner Musik die Zwölftontechnik der Wiener Schule. Auch er war (1953–1957) Schüler von Vladigerov, setzte aber sein Studium am Warschauer Konservatorium fort, das er 1962 im Fach Komposition bei Kazimierz Sikorski absolvierte. Spasov ist der einzige Bulgare dieser Generation (also der zwischen den 1920er und den 1930er Jahren Geborenen), der die Zwölftontechnik speziell erlernt hat. Er selbst sagt, daß er in Warschau auf solche Art „die Zwölftontechnik gelernt hatte, wie man in Bulgarien Kontrapunkt und Harmonielehre lernt.“²⁴ Allerdings benutzte Sikorski, sein Lehrer am Warschauer Konservatorium, diese Technik in seinem Schaffen selbst.

Spasov betonte speziell die Bedeutung von Anton Webern für sein Schaffen: „Meine Idole sind drei: Bach, Mozart und Webern.“ Bei Webern bewunderte er „die unwahrscheinliche Konstruktion der Form, die Reinheit der Form sowie die Ökonomie der Mittel, die von höchster Ordnung sind.“²⁵

²⁴Ivan Spasov, *Životat mi – opit za rekonstrukcija na edna razpiljana mozajka* [Mein Leben – ein Versuch zur Rekonstruktion eines zerstreuten Mosaiks], Sofija 1993, S. 30.

²⁵Ebd., S. 167 f.

Das Werk besteht aus drei Bänden von jeweils 12 Stücken, und diese Anzahl stellt eine Analogie zu den 12 unterschiedlichen Tönen einer Reihe dar. Alle 36 Stücke sind auf der Basis ein und derselben Reihe gebildet und zeigen die zahlreichen Möglichkeiten auf, in Bezug auf Charakter, Metrorhythmik und Faktur verschiedenartige kleine Klavierstücke in dieser Technik zu schaffen.

[illegible]

Malinconico

A musical score for a piece titled 'Malinconico'. The score is written for piano (p) and features a complex, multi-measure rest in the right hand. The left hand plays a steady eighth-note pattern. The score is in 3/4 time and includes various dynamic markings such as *p*, *mp*, and *p*. The piece is marked 'Malinconico' at the beginning.

Das 10. Stück erinnert an ein nichtmensuriertes bulgarisches Volkslied mit freier metrischer Organisation sowie mit einem charaktervollen ‚Lautruf‘ (einem plötzlichen Schwung mit großem Intervall in aufsteigender Richtung).

Unabhängig davon, daß zu diesem Zeitpunkt schon viele Zwölftonkompositionen bulgarischer Komponisten öffentlich aufgeführt wurden, legitimiert

U von g, K von es, KU von e, U von c

10

* Тоновите се задържат.
Die Töne werden angehalten.

Abbildung 6: Ivan Spasov, *Die Kunst der Reihe*, Bd. 1, Nr. 10

dieses Werk deutlich die Zwölftontechnik in der bulgarischen Musik. Das Erscheinen dieser Komposition ist zudem Ausdruck einer ‚tapferen‘ Position, weil zu dieser Zeit die Kritik dieser Technik (wie auch überhaupt aller neuen Mittel in der modernen Musik) immer noch sehr scharf ist. *Die Kunst der Reihe* verteidigt das Recht des Komponisten auf die Wahl seiner Kompositionstechnik, und das in einer Zeit des fortgesetzten Tolerierens von Werken, die lediglich die kommunistische Partei lobpreisen²⁶ Mit diesem Werk verteidigte Spasov auch das Recht, sich *hic et nunc* für eine autonome, absolute Musik zu entscheiden, die Verkörperung einer Kunst von hohem künstlerischen Wert.

²⁶Nataša Yapova, „Da izbereš serijata“ [Die Reihe zu wählen], in: *Balgarsko muzikoznanie* [Bulgarische Musikwissenschaft] 1999, Nr. 2, S. 134–135, hier S. 135.